

Danilo Orozco

Einheit in der Vielfalt. Die verschiedenen Formen des *son* in der kubanischen Musik

1. Von den *son*-Formen und ihren Verbindungen

In der Musik wichtiger Musikerfamilien mit mehr als hundertjähriger Tradition in den östlichen Gebieten Kubas (z.B. das Gebiet um den Río Cauto) gibt es zahlreiche Erscheinungen von ungewöhnlichem Charakter. Diese verbanden sich und bildeten eine Art Proto-Musik, die sich später zu bestimmten einzigartigen *son*-Typen entwickelte, von ländlicher oder auch gleichermaßen ländlicher wie urbaner Art.

Viele dieser ländlichen *son*-Formen sind von Musikern und den Trägern dieser lokalen Traditionen "kleine *sones*" (*sonsitos*) genannt worden, andere nennen sie *sonsitos cañeros* ("Kleine Zuckerrohr-*sones*"), orale *sones*, *sonsitos fiesteros* ("Festliche *sones*"), *sonsitos de adiós* ("Abschieds-*sones*"), *bungueo*, etc. Es existieren Musiken, die *son*, *son-melcocha*, *polka-son* oder ähnlich genannt werden. Das jedoch, was auch außerhalb Kubas unter der Bezeichnung *son-montuno* bekannt geworden ist, ist in den vermeintlichen Gebieten seiner Herkunft überraschenderweise nicht so häufig zu finden, abgesehen von bestimmten Fällen, in denen es beispielsweise heißt: "Spiel den *nengón-montuno*".

Die Bezeichnung breitete sich weiter aus, als sich im städtischen Bereich ein bestimmter Standard-*tumbao* von deutlich ländlichem Charakter herausbildete, der *montuno* genannt wurde. Im Allgemeinen bestand er nur aus einem *estribillo*, der auf verschiedene Weise gespielt und variiert wurde. Manchmal bildeten sich aber auch bestimmte Akzentuierungen und die Kraft des Haupt-*tumbao* heraus.

Dies war der Fall bei jenen *montunos*, die Arsenio Rodríguez und Lily Martínez – neben anderen wichtigen Komponisten und Musikern des ländlich-städtischen *son*-Stiles – spielten. Dies bedeutet, dass einige Musiker, auch wenn sie in der Stadt lebten und arbeiteten, zumin-

dest eine gefühlsmäßige Bindung zu ländlichen Musikformen behielten.

Grundlegende Ethno- und soziokulturelle Prozesse sowie die relative Einfachheit und Flexibilität der verschiedenen ursprünglichen *son*-Formen sorgten dafür, dass diese Musik sehr früh, spätestens seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts (und damit offenkundig sehr viel früher als die klassischen *son*-Formen der Sextette und Septette in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts), in einen ständigen musikalischen Austausch eingebunden wurde. Im Laufe dieser Prozesse zeigten diese *sones* eine hohe Fähigkeit der Verbindung und Integration im Bezug auf andere Genres und Stile. Einige dieser ungewöhnlichen *son*-Formen können hierüber viel Aufschluss geben: etwa die eigenständigen Musikformen der *nengones* vom Río Cauto oder ähnliche Musikformen aus der Sierra Maestra.

2. *Son*-Formen, Verbindungen und Übergänge

Ausgehend von diesen Gegebenheiten könnte man nun neu über unser Thema nachdenken: Beispielsweise ist es in nahezu der gesamten Literatur ein Gemeinplatz geworden, der auch in vielen Medienberichten kursiert, dass der so genannte *son* in den ländlichen Gebieten im Osten Kubas in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstand. Demnach ist nicht bekannt, ob er bereits seit 1909/10 in die Hauptstadt Havanna „übersprang“, wie einige Autoren behaupten, oder erst nach 1918/20. Die Realität liegt jedoch deutlich entfernt von diesen und anderen häufig zu findenden Schemata: Zunächst einmal gibt es keinen *son* mit einer vermeintlich einheitlichen Erscheinungsform, mit einem bestimmten Ursprung und einer wie auch immer gearteten Entwicklung. Vielmehr gibt es oder hat es in einigen Gebieten des kubanischen Ostens sehr spezifische *son*-Typen gegeben, vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Erst viel später bildeten sich wichtige Modelltypen heraus, von denen bestimmte verallgemeinernde Charakteristika stammten, ebenso wie die Ideen, die von einem vermeintlich einheitlichen, blockähnlichen *son* ausgehen.

In den verschiedenen *son*-Formen wurden jeweils ähnlich einfache Instrumente verwendet: der so genannte *tres* (mit drei Doppelsaiten); kleine Trommeln, aus denen die Bongos hervorgehen; die *marímbula* (ein Resonanzkasten mit gezupften Metallzungen); die *botijuela* (ein

Blasinstrument); der *bajo en tierra* (ein doppelter Holzbogen mit einem Erdloch als Resonanzraum, der weniger die Funktion eines Basses hat als eine rhythmisch-klangliche); das *guayo* (Schrapiinstrument); die *maracas* (Rasseln) und der Gesang. Die so genannten *claves* (kleine Gegenschlagstöckchen) kamen erst später hinzu. Mit diesen einfachen, ländlichen Instrumenten entstanden verschiedene Varianten für ein kleines Standard-Ensemble, das je nach Bedarf variiert werden konnte. Gelegentlich wurde der *tres* auch allein oder nur in Verbindung mit Gesang eingesetzt.

Die Spielarten der *sones* und die Gruppenformate hängen vom Zeitalter, von der Situation und von den handelnden Personen ab. Als Beispiel seien das Klavier und die Synthesizer genannt. In einigen der mit den *son*-Formen verwandten oder von diesen abgeleiteten Musikstilen spielen sie *tumbaos*, die von den vom *tres* bekannten Mustern abgeleitet sind. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Klavier und Synthesizer nicht auch aus ihren eigenen Möglichkeiten schöpften. Vielmehr entstehen für diese Instrumente spezifische Spielweisen (Schlussformen, Kadenzformeln, Arpeggios und bestimmte Arten des Zusammenspiels beider Hände), die in das Erbe des *tres* integriert werden, ohne jedoch ihre eigenständige Form zu verlieren.

Vergleichbares geschieht auch mit den traditionellen Instrumenten und den Spielarten, die sie hervorbringen: Z.B. habe ich bereits darauf hingewiesen, dass die *marímbulas* und der Erdbass (*bajo en tierra*) nicht die übliche harmonische Funktion des Basses erfüllten, sondern eine Art "rhythmisch-klangliche Basis" der Musik bildeten. Erst in einer späteren Phase und in einem anderen Kontext tauchen *marímbula*-Spieler auf, die die Rolle des Basses übernehmen. Es bleibt festzuhalten, dass sich dank der klanglichen Ähnlichkeit der verschiedenen *son*-Typen bestimmte gleiche stilistische Elemente in jeder Variante herausbildeten. Darüber hinaus jedoch erscheinen viele *son*-Arten so weit vom allgemeinen Stereotyp entfernt zu sein, dass es keinen Anhaltspunkt für einen einzigen, vermeintlichen "Super-*son*" oder einen "son-Komplex" gibt.

Die genannten *son*-Formen zeigen bestimmte Gesangs- und Versformen (*cuartetas/décimas*, Kombinationen aus beiden oder auch eine frei-metrische Gestaltung), mit einer sehr unterschiedlichen Verwendung von *estribillos*. Diese können als wiederholte Phrasen oder Verse auftreten, im Wechsel mit Strophen, oder Vers für Vers. Das zeigt,

dass nicht bloß von einem simplen Wechsel von Strophe und *estribillo* ausgegangen werden kann, wie seit vielen Jahren immer wieder behauptet wird.

Es ist noch einmal zu betonen, dass rituelle Musikstile afrikanischer oder spanischer Herkunft, nicht nur die Quellen für weltliche Musikformen wie dem *son* und der *rumba* bilden, sondern auch mit diesen koexistieren. In vielen Fällen praktizieren die weltlichen Musiker volkstümliche religiöse Riten. In ihre weltliche Musik bauen sie dann auch Elemente aus der rituellen Musik ein, etwa die Klänge und Rufe der *ekue abakuá*-Trommeln oder der *kinfuti*-Trommeln des *palo congo*, die auf die Figuren der Bongos im *son* übertragen werden und, auf etwas andere Weise, auch auf die Bongos des *changüí*. Derartige Merkmale sind von größter Bedeutung für die Entwicklung der kubanischen Musikkultur.

3. Individuelle Einflüsse auf die Entwicklungen

In vielen schriftlichen Quellen – Tagebücher, persönliche Aufzeichnungen, Kriegstagebücher aus den Unabhängigkeitskriegen, Reiseberichte oder Chroniken – und in mündlichen Zeitzeugenberichten finden sich Hinweise auf ländliche und städtische Lieder mit patriotischen bzw. die Unabhängigkeitsbewegung betreffenden Texten, auf Liebeslieder und auf *tonadas* und *décimas*. Sie alle weisen hinsichtlich der Verbindung von Wort und Musik einen Charakter auf, der sich zwischen beinahe ernsthaft, spöttisch-burlesk und gelegentlich vulgär-marginal bewegt. Dies gilt vor allem für die *guaracha*- und *son*-Formen. In den erwähnten Kriegstagebüchern stehen Äußerungen zu rituellen und festlichen *toques* und Gesängen afrikanischer Herkunft, vor allem der Bantu und Dahomey, zu Elementen aus *santería*-Ritualen bei Festen der Truppen oder auch von Zivilisten.

Besonders interessant erscheinen in diesen Dokumenten die wenigen aber erhellenden Bemerkungen über Feste in den Feldlagern, bei denen *contradanzas* oder *danzones* getanzt wurden, über Feierlichkeiten mit symbolischen Gesängen (z.B. über freie, fliegende Vögel, eine Metapher für die Unabhängigkeitsbewegung), über ironisch-kritische Gesänge, über *guaracha*-ähnliche Lieder, die vor wichtigen Schlachten angestimmt wurden, und über Soldaten oder Zivilisten, die sehr kurze Lieder oder satirisch-burleske *estribillos* sangen, deren Titel

leider nur selten genannt werden. So kommt es schon seit diesen frühen Phasen zu einem – heute beinahe unbekannten – Austausch zwischen Stadt und Land.

4. Die *son*-Formen und ihre Verbindungen

Vor allem im *son*, mehr als in anderen Genres der kubanischen Musik, verschmelzen Elemente aus anderen Musikstilen oder verbinden sich mit den verschiedenen *son*-Formen, ohne dass diese ihre Eigenständigkeit verlören. Gleichzeitig tauchen besonders im Osten und im Zentrum Kubas dem *son* ähnliche Genre-Typen und Stile auf, die sich dennoch klar von diesem unterscheiden: so z.B. die *rumbitas* ("kleine *rumbas*"), die *rumbitas guarachosas* ("kleine, guarachahafte *rumbas*") und die *marchitas* ("kleine Märsche").

Von anderem Charakter ist dagegen der Einfluss einiger kongo-afrikanischer Musiken insbesondere auf den Rhythmus, die Phrasierung und die Körperbewegungen der Musiker in der *rumba*, aber auch in einigen *son*-Formen.

Dagegen verband sich die *guaracha* nicht nur mit der Musik des kubanischen *teatro bufo*, sondern auch mit den Salontänzen, während in ländlichen Gebieten auch noch andere Formen satirisch-burlesken Zuschnitts entstanden, so auch in den Kriegsfeldlagern. Unabhängig vom Bereich des *teatro bufo*, in dem die *guaracha* eine besondere Form und Bedeutung erhielt, gab es auch Beziehungen der *guaracha* zu anderen Inseln der Karibik. Gleichfalls gab es Wechselbeziehungen der Salontänze zur Musik Andalusiens und später auch dem Flamenco, vor allem in Bezug auf die rhythmischen Muster und Akzentuierungen der Gitarre und die Versform der Texte: Daher stammt auch die enge Beziehung der Salon-*guaracha* und der anderen Salontänze in Kuba zum andalusischen *tango* und *tanguillo*.¹

Wenig bekannt ist, dass die vermeintlich "tief verwurzelten" ländlichen Traditionen Kubas dies erst seit relativ kurzer Zeit sind; in einigen Fällen entstanden sie sogar erst Mitte des 19. Jahrhunderts. Die beschriebenen Bedingungen hatten bisher kaum zur Kenntnis genommene Kontakte und Austausche von Instrumenten und musikalischen Elementen zwischen städtischem und ländlichem Bereich zur Folge,

¹ Zwei Formen des andalusischen Flamenco (Anm. d. Hrsg.).

in denen die eingangs erwähnten traditionellen Familien eine große Rolle spielten.

Von großer Bedeutung für diese Prozesse war auch der relativ frühe, aber wenig sichtbare Kontakt zwischen dem Osten und dem Westen Kubas, der in diesem Fall vor allem durch einzelne Musiker zustande kam. Hinzu kam die bereits erwähnte, jedoch wenig erforschte Beziehung zwischen dem Bereich der Salontänze und der Musik der unteren Bevölkerungsschichten.

Zudem wiesen einige der ursprünglichen *son*-Formen wie auch andere kubanischer Musikarten schon früh bestimmte Charakteristika auf, die eine Verwandtschaft zu andern karibischen Gattungen, aber auch zu solchen im Süden der USA, belegen. Dies gilt vor allem für bestimmte Gestaltungsformen, auf die ich später noch genauer eingehen werde.

Schließlich wiesen einige Arten der frühen *rumba* hinsichtlich ihrer rhythmischen Wendungen eine Beziehung zu bestimmten kolumbianischen *cumbia*- und dominikanischen *merengue*-Formen auf. Andere dagegen standen eindeutig in enger Verwandtschaft zu analogen puertoricanischen Formen, die vor allem auf der *bomba* und dem *son* basierten. Dies sind nur zwei von vielen Beispielen.

Mit anderen Worten, es ist keinesfalls so, dass es eine Art von "Super-*son*" gäbe, der musikalisch die Karibik "beherrschte", wie von weiten Teilen des *Mainstream* der kubanischen Musikwissenschaft noch immer behauptet wird. Vielmehr entstanden vielfältige musikalische Beziehungen, ohne dass hierbei kennzeichnende Elemente der einzelnen Formen unkenntlich gemacht worden oder verloren gegangen wären.

Die Beziehungen zwischen den Salontänzen und der Musik unterer Bevölkerungsschichten wie dem *son* könnte man unter Hinweis auf die kuriose Beziehung der so genannten *sones caimanes*, der *habanera-montunos* und rhythmischer Figuren von *Bantu*- und *Dahomey*-Herkunft zu den rhythmischen Figuren zahlreicher *danzas* und *contradanzas* präzisieren. Diese Entwicklung wird einerseits sichtbar im beschriebenen Fluss von Elementen, der auf den erwähnten Beziehungen von ländlichen und städtischen Regionen, v.a. im Osten und der Mitte Kubas, basiert, andererseits in der wichtigen Rolle der genannten Musikerfamilien, einzelner Volks- und Salonmusiker, wie auch der Werke bedeutender Kunstmusikkomponisten, die ebenfalls

Beziehungen zum gesamten karibischen Raum (einschließlich des Südens der USA) aufweisen. Die in diese Prozesse verwickelten Persönlichkeiten hinterlassen Spuren von *Bantu*- und *Dahomey*-Herkunft, von volkstümlichen Tänzen und anderen Quellen in der wenig bekannten Verbindung des Ostens und Westens der Insel Kuba sowie der karibischen Umgebung und des afronordamerikanischen Bereichs.

Daher zeigen bestimmte Klatschformen, auf der Interaktion von Einzelem und der Gruppe basierende Gestaltungsprinzipien, wie auch die Textgestaltung, die alle aus den bereits erwähnten *nengón*-Formen vom Río Cauto hervorgegangen sind, eine weitere überraschende Verwandtschaft mit Elementen, die aus US-afroamerikanischen *Worksongs*, *Spirituals* und *Blues-Songs* bekannt sind.

Dies ist aber selbstverständlich nicht der Fall, weil ein *nengón* nach Louisiana "verpflanzt" worden wäre, bzw. zwangsläufig irgendeinen direkten Einfluss gehabt hätte, sondern aufgrund der bereits angesprochenen parallelen Verbreitung musikalischer Elemente seit dem 19. Jahrhundert. Sie verdankt sich auch den gleichfalls kaum bekannten Migrationen einzelner Musiker zwischen Kuba und den USA, die von neueren Forschungen nachgewiesen wurden, wenngleich in diesen lediglich vom musikalischen Schaffen dieser Musiker die Rede ist und nicht von den möglichen Beiträgen zu den beschriebenen Austauschprozessen.

5. Musikalische Charakteristika

In diesen Prozessen ist der afrikanische Kern – von *Bantu*- und *Dahomey*-Ursprung – der Beziehungen zu vier Grund-*Patterns* von allergrößter Bedeutung: zum *cinquillo*, *tresillo*, *tanguillo* und zur *habanera*-Figur.² Jedes dieser *Patterns* besitzt rhythmisch-akzentuierende Eigenheiten, sie sind alle auf reziproke Weise austauschbar und im Kontext einer afrokaribisch-afroamerikanischen Entwicklung veränderbar. Diesen Kern könnte man als die wichtigste Quelle bezeichnen, und ihr Einfluss bringt in unterschiedlichen Zusammenhängen jeweils charakteristische Merkmale verschiedener Genres und Stile hervor.

Mit je drei, vier oder fünf Akzenten sind diese vier Grund-*Patterns* gleichermaßen reziprok, gleichwertig und gegenseitig aus-

² Siehe *Patterns* im Anhang.

tauschbar, sei es im Bezug auf das gesamte *Pattern* oder die Verteilung seiner Akzente. Diese beeinflussen dann auch die Phrasierung und Kombination des gesamten Stückes. Den Kern dieser Gestaltungsweise bildet die besondere Art der Beziehung zwischen den einzelnen Schlägen eines *Patterns*, was ich als eine besondere Art “musikalischer Gestik” bezeichnen möchte, die den größten Teil afroamerikanischer Musikstile in allen Teilen Amerikas auszeichnet und die Grundlage liefert für zahlreiche musikalische Austauschprozesse.

Diese “musikalische Gestik”, bildet auch die Basis verschiedener Formen kubanischer Musik, etwa der *nengones*, der *habanera-montunos* und einiger *rumba*-Arten, und ist so anpassungsfähig, dass sie sich selbst an Veränderungen und Neuerungen angleicht, die bis zu aktuellen Formen wie der *timba* reichen können. Die Verteilung der Akzente innerhalb des *Patterns* mit einem oder zwei Schlägen als “Zentrum” desselben bewirkt den berühmten Effekt, der in der westlichen Musiktheorie als Synkope bekannt ist. Im westlichen Denken und Fühlen erscheint die Synkope als rhythmisch-metrische Beziehung zu den so genannten “starken” Zählzeiten, gegen die der Akzent gesetzt wird. Westliche Komponisten denken und schreiben sie in diesem Sinne, aber davon rede ich hier nicht.

In den oben genannten *Pattern* von *Bantu*- und *Dahomey*-Herkunft gibt es keine rhythmisch-metrische Beziehung zu starken Zählzeiten, sondern eine offene Abfolge, in der die Akzente so angeordnet werden und ihre Funktion untereinander so wechseln können, dass die einzelnen *Patterns* jeweils nur in Beziehung zu den anderen Instrumenten bestimmt werden können. Dies alles führt dazu, dass in den Verbindungen mit europäischen Musikformen in der Regel die afrikanischen Elemente die Quelle bilden, anhand derer man die neu entstandenen afroamerikanischen Stile definieren kann. In diesen Entwicklungen erreicht die Verteilung der Akzente einen Standard, der es erlaubt, etwas als Synkope zu definieren, was im eigentlichen musikalischen Prozess dieser Bezeichnung nicht entspricht. In anderen Worten, eine Notation in europäischer Notenschrift kann, auch wenn sie den eigentlichen Charakter eines Stückes – gelegentlich sogar sehr stark – verzerrt, unter Umständen ein nützliches Hilfsmittel zur Visualisierung eines musikalischen Phänomens und zur Erleichterung seiner Lektüre sein.

6. Das *clave*-Dilemma

Ich komme nun zu einem anderen Aspekt der beschriebenen musikalischen Inhalte, der berühmten *clave*. Diese besteht aus zwei Takten und wird gebildet vom so genannten *tresillo* (im ersten Takt) und je zwei gleich langen Schlägen und Pausen (im zweiten Takt). Hierbei liegt der vermeintliche "Kopf" der Figur im ersten Takt, während der zweite Takt den Schluss bildet. Diese Figur wird in den so genannten "klassischen" *son*-Formen aus den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wie auch in anderen Formen kubanischer Musik, etwa der *rumba yambú*, verwendet. Dagegen klingt die *clave* der *rumba guaguancó* etwas anders.

In verschiedenen afrikanischen Musikkulturen lassen sich Leitrhythmen – so genannte *time-line-Pattern* – finden, die Teile der *clave* verwenden oder auch die ganze *clave*, etwa bei Stammesmusikformen im Inneren Nigerias. Es dürfte allerdings schwer sein, hier von einem Einfluss re-importierter Musik aus Kuba, der Karibik oder anderen Teilen Amerikas zu sprechen. Die *clave* ist gleichfalls ableitbar aus der Veränderung (Binarisierung) vor allem ritueller Leitrhythmen von ursprünglich triolischem Charakter.

Was bei diesem Übergang der *clave* und anderen *Patterns* von triolischen zu binären Figuren geschieht, ist die Art, wie diese Figuren in das rhythmische Gesamtgefüge integriert werden, und die Funktion, die sie im Bereich der kubanischen und karibischen Musik innehaben. Entscheidend ist jedoch nicht bereits die Binarisierung als solche, wie von einigen Musikwissenschaftlern behauptet wird.

Andererseits existieren andere, ähnliche *clave*-Formen, wie sie etwa die *rumba guaguancó* charakterisieren, oder auch andere kubanische und karibische, traditionelle und moderne Formen. Die bereits beschriebene so genannte *clave de primer tiempo*, wie sie vor allem in den klassischen *sones* gespielt wird, erweist sich im Spiel erst dann als eine wichtige Leitfigur, nachdem die Beziehung zu den andern Instrumenten hergestellt ist. Dies geschieht auf eine ausgeprägt interaktive Art und Weise, was bedeutet, dass der Beginn der *clave* abhängt von der Figur des *tres* (oder gleichberechtigter Instrumente) und von der Akzentverteilung in der Führungsmelodie, so dass sich die Reihenfolge der beiden Teile der *clave* auch durchaus ändern kann. Dagegen besitzt die *clave* in der *rumba guaguancó* eine sehr viel stärker

leitende Funktion, sie beginnt in der Regel die Stücke und bestimmt deren gesamte rhythmische und melodische Gestaltung.

Dessen ungeachtet ist die *clave* trotz ihrer unterschiedlichen Rollen immer als ein weiteres *Nonplusultra* der kubanischen Musik betrachtet worden. Dies ist sie zwar tatsächlich, in Bezug auf die Gestaltung der *son*-Formen aber erst seit dem Aufkommen der klassischen *Pattern* seit den zwanziger und dreißiger Jahren.

Trotz weiterer Kriterien ist die Bedeutung der *clave* unbestreitbar. Und dabei geht es nicht nur darum, ob die *clave* explizit vorhanden ist oder ob sie – nicht gespielt – unhörbar wirksam ist. Es gibt einfache, unzureichend bekannte, aber aufgrund ihrer Schemata bedeutungsvolle Musikformen, wie etwa die *nengón*-Varianten, den *changüí*, oder einige frühe *son*-Formen, in der die *clave* weniger wichtig ist als andere Elemente, sofern sie gespielt wird.

In aktuellen Strömungen der kubanischen Musik, vor allem der *timba*, finden sich Mischungen der *clave*, d.h., auch wenn sie nicht bedeutungslos geworden ist, so ist die *clave* nicht zwangsläufig das entscheidende Element, sondern ordnet sich, im Gegensatz zum Prinzip des älteren *son*, anderen Instrumenten unter.

7. Die *Son*-Formen in Beziehung zu anderen Musikstilen: ein Rückblick

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es zum scheinbaren “Niedergang” des *danzón*. Tatsächlich aber ging dieser in den *sones*, *canciones* und *boleros* auf. Gleichzeitig tauchen nach 1930 neue rhythmische und klangliche Gestaltungsprinzipien im *bolero* auf. Man darf jedoch nicht übersehen, dass der *bolero* seit dem 19. Jahrhundert bereits in einem vielfältigen Vermischungsprozess mit den Salontänzen, den *son*-Formen und einigen *guarachas* des *teatro bufo* stand. Der Charakter dieser Prozesse, die Mischungen oder Hybridisierungen, die Rolle von Gruppen und einzelnen Musikern, die als Schmelztiegel für verschiedene Einflüsse fungierten, wie auch die beschriebenen Wechselbeziehungen zwischen Kuba und dem Süden der USA, lassen uns zu einem neuen Schluss kommen: In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden unter Einfluss der *son*-Formen bestimmte Genre-Mischungen, in denen die einzelnen Elemente zu ausgeprägter Spannung oder Konkurrenz tendieren, d.h. sie kontrastieren mit anderen.

Irgendein Element – in vielen Fällen aus den *son*-Formen – fungiert jedoch als Bindeglied in diesen Prozessen. Daraus resultiert ein “prägnantes Mischgenre”, das in nur wenigen Punkten anderen “Mischgenres” gleicht. Es ist kein Zufall, dass diese Entwicklungen in Havanna stattfinden. Dort entstehen in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zahlreiche Stücke mit “Mischgenre”-Charakter, Stücke, die zum Teil *son*-Elemente aufweisen, in Konkurrenz zu *rumba*-Formen, mit flüchtigem *guaracha*- oder *trova*-Einfluss. Genau gesagt waren die schrittweisen, frühen und bisher kaum untersuchten Austauschprozesse zwischen Stadt und Land einerseits und Osten und Westen andererseits gar nicht so selten, so dass es schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts Spuren von *sones* oder *son*-ähnlichen Formen in Havanna gab. Das bedeutet, dass gerade wegen dieser Entwicklungen einige Zeit später, seit dem Jahr 1918, das Schaffen und der Stil der berühmten Quartette und Sextette entstehen konnte. Zu dieser Zeit kristallisierten sich verschiedene Modelltypen des *son* heraus, zusammen mit den Richtungen, wie sie die Gruppen von Ignacio Piñeiro, Miguel Matamoros in den zwanziger und Arsenio Rodríguez in den späten dreißiger Jahren spielen sollten.

Auf der anderen Seite brachte das Schaffen einzelner Musiker und Komponisten grundlegende Veränderungen mit sich. So hat beispielsweise Antonio Machín mit dem Orchester von Don Azpiazu die seit dem 19. Jahrhundert bestehenden, wenig bekannten, musikalischen Verbindungen zwischen Kuba und den USA wiederbelebt. Ein wenig später trat er mit einer eigenen *charanga* auf, deren musikalischer Leiter René Socarrás war, ein weiterer bedeutender kubanischer Musiker, der auch in Jazzbands tätig war. Die beiden beschritten neue Wege im musikalischen Austausch zwischen Kuba und den USA, besonders im Bezug auf die Verbindung von *son* und Jazz, ein Prozess, der später insbesondere von Mario Bauzá vorangetrieben wurde, als dieser musikalischer Leiter der Gruppe von Frank Grillo (“Machito”) war.

Die sehr gefeierte *charanga* von Antonio María Romeu, vor allem für ihre instrumentalen *danzones* bekannt, war darüber hinaus erheblich bedeutsamer als gemeinhin angenommen. Sie verschmolz die klanglichen Charakteristika etwa der Klarinette mit z.B. dem *danzón* und dem *son*. In dieser Gruppe lernten sich so bedeutende Figuren kennen wie der bereits erwähnte Machín, Miguel Matamoros, Fernan-

do Collazo oder auch "Guyún" (Vicente González Rubiera), der Meister der volkstümlichen Gitarre, der später auch Sänger wurde. Etwas später, gegen Ende der dreißiger Jahre, gehörte auch Barbarito DÍez der Gruppe an, der er mit seinem Gesang seinen Stempel aufdrückte.

Im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre tauchten in den USA etliche Gruppen auf, die in der Tradition der musikalischen Wechselbeziehung zwischen Kuba und den USA standen und die meist leichtere (gelegentlich gar banale) Stile pflegten, wenngleich häufig mit interessanten Arrangements und ansprechender Bühnenpräsentation. Dies gilt für Xavier Cugat und sein Orchester, die "Lecuona Cuban Boys" von Armando Oréfiche, oder die "Havana Cuban Boys", um nur die bekanntesten zu nennen. Unabhängig von ihrer revueartigen Präsentation fungierten sie als Vehikel für Musiker, die sowohl in US-amerikanischer als auch in kubanischer Musik bewandert waren. Sie waren für die Verschmelzung verschiedener Elemente bis hin zu so genannten "Bühnenrumbas" verantwortlich, die nichts anderes waren als "Mischgenres" aus *son*-, *conga*- und *Salon-rumba*-Elementen mit Jazzorchesterklängen. Der künstlerische Erfolg dieser Gruppen war höchst unterschiedlich, doch trotz der häufig theatralen Willkür bündelten sie eine bemerkenswerte Vielfalt von Musikern und Stilen aus allen Richtungen.

Parallel kristallisierten sich in den vierziger Jahren ein neues Format und ein neuer Stil heraus: die Erweiterung der *son*-Septette zu den so genannten *conjuntos*, die vor allem von dem blinden *tres*-Spieler Arsenio Rodríguez aus Matanzas und seinem gefeierten Pianisten Lili Martínez voran getrieben wurde. Als enorm bedeutsam erwies sich auch die Verbindung von *charanga*-, *son*- und anderen Elementen im *danzón*-Orchester des Flötisten Antonio Arcaño. In dieser Gruppe spielten die Brüder Orestes und Israel ("Cachao") López, die jeweils eigene Beiträge für diese Entwicklung lieferten: der Pianist Orestes fügte seinem *danzón* mit dem Titel "Mambo" Begleitfiguren der Violinen hinzu, die Variationen der *tres-tumbaos* der östlichen *son*-Stile waren, und die zugleich auf dem *tumbao-Pattern* des Basses mit einem Marsch- oder *cumbia*-ähnlichen Charakter basierten. Cachao wurde für sein Spiel eben dieses Basses berühmt, das neuartige Phrasierungen und Akzentuierungen enthielt. Es waren genau diese Elemente, die Jahre später zusammenflossen zum eigentlichen *mambo*. Die *conjuntos* und kubanischen Jazzbands der vierziger Jahre waren

auch wichtig, weil aus ihnen Sänger wie Miguelito Valdés (1916-1978) und Orlando Guerra (“Cascarita”, 1920-1975) hervorgingen, zwei der besten Sänger aller Zeiten, was vokale Ausstrahlung und Vielseitigkeit anging.

Fast ein Jahrzehnt später sollte ein weiterer Sänger brillieren: Benny Moré, der aufgrund seiner stilistischen Vielseitigkeit und seines Stimmumfangs als außergewöhnlich zu gelten hat. Hierzu gesellte sich noch eine einzigartige Fähigkeit als *Bandleader* und eine ebenfalls bemerkenswerte Bühnenpräsentation. Abgesehen von der Jazzbesetzung seiner Gruppe verwendete Moré, der aus dem Zentrum Kubas stammte, bis dahin ungebräuchliche Stile und Formen für seine *sones* und *montunos*, etwa Reste von *nengones*, die er aufgrund der beschriebenen Austauschprozesse zwischen den verschiedenen Regionen Kubas kennen gelernt hatte.

Gegen Ende der dreißiger Jahre gründete Miguelito Valdés mit dem musikalischen Leiter und Arrangeur Anselmo Sacasas die Gruppe “Orquesta Casino de la Playa”. Valdés und Sacasas siedelten jedoch kurz darauf in die USA über, wo sie in den folgenden Jahren sehr erfolgreich wurden. Die Gruppe blieb in Kuba, und später gingen aus ihr niemand geringeres als der Pianist Dámaso Pérez Prado und der Sänger “Cascarita” hervor. Dies war insofern eine Schlüsselkombination, weil Pérez Prado die unglaublichen GesangsImprovisationen von “Cascarita” mit Pianoakzenten kontrapunktierte, mit bestimmten Mustern und rhythmisch-harmonischen Wendungen, die seinen persönlichen Stil prägten, der später den *mambo* bestimmten sollte.

Der bereits erwähnte Arsenio Rodríguez hingegen führte kontrastierende *tumbaos* in seine *montunos* ein, die auf eine bestimmte Art diese Entwicklung fortführten und die einige Jahre später den *mambo* und seine Mischformen wie den *bolero-mambo* mitprägen sollten. Aber auch in den bereits erwähnten Show-Bands von Cugat und Orfiche konnte man schon vor der Gründung der “Orquesta Casino de la Playa” rhythmisch-klangliche Figuren der Bläuersätze hören – wie die Originalaufnahmen bestimmter Stücke belegen –, die bereits den Weg zum *mambo* wiesen. Prägend für ihn waren nicht nur die Perkussions-elemente, *rumba*-Akzente und Jazz-Big-Band-Klänge, sondern auch eine deutliche verbindende Rolle für die Entwicklung verschiedener *son*-Formen, hinsichtlich der rhythmischen *Patterns*, wie auch die

entscheidende Rolle Pérez Prados für die Arrangements, Bühnenpräsentation, Choreographie und internationale Verbreitung.

Für den *cha-cha-chá* war eine Art von "Marsch" von Bedeutung, in diesem Fall abgeleitet von einem Bass-*Pattern* bestimmter *son*-Typen aus den Regionen um Santiago de Cuba, Guantánamo und Sancti Spiritus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es wurde eine rhythmisch-metrische Basis im 4/4-Takt übernommen (statt des bisher üblichen 2/4-Taktes) und die Verteilung der Akzente daran angepasst. Darauf baute sich ein Grund-*Pattern* der *charanga*-Geigen (mit dem charakteristischen Bogenschlag) auf, der *Unisono*-Gesangsstimmen und der drei Trommelakzente pro Takt, die die Gestalt dieses historischen und gefeierten Genres komplettieren, das ein allgegenwärtiger Begleiter der Welt der fünfziger Jahre war.

Mit den musikalischen Erfolgen des *cha-cha-chá* kam es auch zu einem zweiten Boom der *conjuntos* der vierziger Jahre, wie auch dem Fortbestehen der "Orquesta Casino de la Playa", der Gruppe von Roberto Faz, sowie den interessanten Experimenten zwischen Tanzmusik und Jazz wie dem *batanga* von Bebo Valdés, dem Erfolg von Benny Moré und der zunehmenden Beliebtheit der *charangas*, die im Allgemeinen stark die Tanzveranstaltungen in Clubs, Salons und anderen Freizeiteinrichtungen prägten. Verschiedene hochbetagte Tänzer berichten, wie im Zuge dieser Entwicklungen in jener Zeit der so genannte "Casino-Rundtanz" entstand.

An diesem Punkt möchte ich auf das zurückkommen, was parallel in den vierziger und fünfziger Jahren geschah – durch die Musiker der *feeling*-Bewegung, die sich schnell ausbreitete. Angeleitet von Innovationen des einflussreichen Gitarristen Guyún seit den dreißiger Jahren sowie den Harmonien und dem Klavierspiel von Orlando de la Rosa e Isolina, verstärkten die Komponisten und Musiker des *feeling* die Harmonien nordamerikanischer Jazz-Orchester, zugleich beeinflusst von den französischen Impressionisten. Eingeschlossen in den Stil sind erkennbare Spuren (nicht unbedingt bewusst, sondern eher wie ein *Code* verinnerlicht) der *son*-Formen, etwa die Art des Tonfalls der abfallenden Stimme in den Endungen, bestimmter heftiger Gemütsbewegungen und Phrasenendungen (nicht nur in der Melodie, sondern in der gesamten Rhythmik). Nicht vergessen werden darf auch, dass diese Musiker selbst auch *sones* und *guarachas* schrieben. Diese Elemente werden mit dem vermeintlich "Ausländischen", d.h.

den Jazz-Elementen, kombiniert, etwa den Harmonien und dem Experimentieren mit bestimmten Bezügen, das von vielen zu damaliger Zeit kritisiert wurde.

8. Die Entwicklungen der sechziger Jahre bis zum *songo*

Im Übergang zu den sechziger Jahren und unter dem Einfluss starker soziopolitischer Veränderungen emigrieren viele Musiker in die USA, vor allem nach New York. Eine bedeutende Gruppe von Musikern bleibt jedoch in Kuba. Zur gleichen Zeit entstehen neue Formen in der Tanzmusik und in der *trova*-Bewegung. Die traditionellen *trova*-Lieder bleiben beliebt. Gleichzeitig entstehen neue Positionen durch junge Sänger, die einerseits vom *feeling* beeinflusst sind und auf der anderen Seite Elemente aus der lateinamerikanischen Neofolklore und der *Folk*- und *Country*-Musik der USA übernehmen (v.a. Gitarrenbegleitungsfiguren und die Art der Stimmgebung). So entsteht die *nueva trova*. Einige Zeit später werden in den neuen Formen der *trova*-Lieder der sechziger Jahre Elemente aus anderen kubanischen Formen integriert, etwa aus den verschiedenen *rumba*- und *son*-Formen und auch aus anderer ländlicher Musik. Dabei gingen jedoch die Bezüge zu Jazz und Rock nicht verloren. So kommt es zu einer Neuschaffung verschiedener *son*-Varianten mit einer poetischen Grundlage durch Sara González, und den raffinierten *matamorismo* von Augusto Blanca.

In den neunziger Jahren werden die *trova*-Lieder modernisiert, mit einfacher Gitarrenbegleitung ebenso wie mit größeren Gruppen, die kombiniert werden mit Balladenelementen aus der Rockmusik, in einigen Fällen auch des Rap. Auch hier fehlt in den subtilen Stimmtonfällen nicht der Einfluss der *son*-Formen.

Im erwähnten Rahmen der Veränderungen der sechziger Jahre gab es ein großes Erbe der bereits beschriebenen Tanzmusik. Die *bandas*, *charangas* und *conjuntos*, etwa das "Orquesta Aragón", das "Orquesta Riverside" und andere bleiben aktuell, sie spielten sehr ausgefeilte Stile und Genres, und in ihrer Musik gab es, wie wir bereits sahen, immer eine wichtige Spur der historischen und aktuellen Einflüsse der *son*-Formen. Im Verlauf der sechziger Jahre entstanden Formen wie *pilón*, *pa'cá*, *mozambique*, *wa-wa*, *shake con chá*, und andere Experimente, einige mit Einflüssen der internationalen Pop-Musik. Der *pilón*

steht in der Entwicklungslinie der von großformatigen Besetzungen gespielten *son*-Arten, aber mit rhythmischen Akzenten des *paila*-Spielers Enrique Bonne aus dem "Orquesta Chapín" aus Santiago, kombiniert mit einem bestimmten rhythmischen Muster, das auf einer Kaffeekanne gespielt wurde, sowie dem eigentümlichen Gesang von Pacho Alonso. Der *pa'cá* von Juanita Márquez basierte auf einem ähnlichen *Pattern* einer panamaischen kleinen Trommel, das mit einer Rute auf der Seite einer *tumbadora* gespielt wurde, kombiniert mit effektvollen Orchesterklängen. Einen wahren Boom erfuhr der so genannte *mozambique* von Pello el Afrokán, eine hybride Mischung aus *rumba*- und *comparsa*-Klängen sowie afrokubanischen rituellen Rhythmen, mit stichelnden Texten, dem *Unisono*-Spiel von Posaunen und sehr eigentümlichen Tanzschritten, die eine ganze Zeit lang bestimmend für die kubanische Tanzmusik waren. Verantwortlich dafür waren die sinnlichen Tanzbewegungen der Solo-Tänzerinnen, die sehr großen Anklang beim Publikum fanden. Auch wenn der *mozambique* die wohl am längsten beliebte Form jener Zeit war, so verging er wie auch die anderen, ohne wirklich dauerhaften Glanz zu hinterlassen.

Am Ende der sechziger Jahre führte die "Orquesta Revé" neue Klänge ein: Sie übertrug bestimmte Akzente aus den traditionellen *changüís* auf die *pailas* und auf eine große Orchester-Besetzung (nicht jedoch den *changüí* als Ganzes, wie häufig behauptet wird). Die Gruppe erhielt starke Impulse von Juan Formell, der zu der Zeit ihr Bassist war. Doch schon 1969 gründete Formell seine eigene Gruppe, "Los Van Van", die er seit nunmehr 30 Jahren, immer auf der Suche nach neuen Wegen, leitet. Diese berühmte Gruppe entstand, wie auch die "Orquesta Revé", aus dem *charanga*-Format, das schon nach kurzer Zeit mit verschiedenen klanglichen Innovationen experimentierte. Bereits zu Beginn fügte Formell der *charanga*-Besetzung Keyboards und die elektrische Bassgitarre hinzu, eine charakteristische Form der Kombination von Geigen und Flöten, Blues-inspirierte Harmonien, ein Gesangsstil, der an die Blues- und Soulsänger des US-amerikanischen Pop-Rock der sechziger Jahre erinnerte und einen sehr vielseitigen Sinn für Rhythmen und Tempi. Auf ihrem innovativen Weg entwickelten sich bestimmte Akzentuierungen im Grundmuster der *tumbadoras*, die in Verbindung mit den Rhythmen und *Breaks* der *pailas* und der anderen Perkussionsinstrumente die Basis für den so genannten *songo* bildeten. Dieser mit "Los Van Van" identifizierte

Stil basierte vor allem auf dem Zusammenspiel des Bassisten Formell und des bemerkenswerten Perkussionisten José Luis Quintana, genannt "Changuito", zu dem die genialen Klavier-*tumbaos* von César Pedrosa ("Pupi") kamen.

Auch wenn sich der Stil vieler Musiker, nicht nur der Gruppe "Los Van Van", v.a. durch die *Patterns* und Akzente der *tumbadoras* und *pailas*, später auch des Schlagzeugsets aus dem Jazz bzw. Rock, charakterisiert, so ist doch sicher, dass gerade der *songo* wichtige musikalische Bezugspunkte etabliert hat. Dies gilt u.a. für die melodisch-rhythmischen Formeln, die Phrasenendungen, die besondere Kombination von Geigen und Flöten und für die *Patterns* und die Beweglichkeit des Basses. In den Liedern verbinden sich diese Kombinationen mit dem starken Erbe der *montunos*, gelegentlich auch mit *changüí*-Elementen. Zu einem langsamen *tumbadora*-*Pattern* traten z.B. Reggae-Akzente. Doch insbesondere die einzigartige Gestaltung der *estribillos*, die auch in einzelne Phrasen aufgeteilt werden können, gepaart mit einer kontinuierlichen Innovation der Texte, die eine populäre Chronik des kubanischen Alltags darstellen, sind für den inzwischen mehr als 30 Jahre währenden Erfolg der Gruppe verantwortlich. So gelingt es dem *songo*, sich als eines der typischsten "Mischgenres" der populären Tanzmusik der letzten Jahrzehnte zu etablieren, einschließlich seiner das Publikum einbeziehenden Aspekte.

Zu Beginn der achtziger Jahre taucht die Person von Adalberto Álvarez auf, der einer traditionsreichen Musikerfamilie aus Camagüey entstammt und zeitweise in Santiago de Cuba lebte. Er erneuerte das *conjunto*-Format und verband das Erbe der *trova-soneros* mit den kubanischen und karibischen Rhythmen der *conjuntos*. Mit ihm eröffnete sich ein weiterer Weg für Innovationen innerhalb der kubanischen Tanzmusik, die im gesamten karibischen Raum Anklang gefunden hat.

9. Der Weg in die neunziger Jahre

Starke Veränderungen seit 1987 bereiten das Bild der neunziger Jahre vor, in denen sich auf fortschrittliche Weise die kubanische Tanzmusik mehr und mehr hybridisiert wird, manchmal mit einem verstärkten Auftreten der *clave* der *rumba-guaguancó* und anderen Mischungen mit der üblichen *son-clave*, einschließlich gelegentlicher zufälliger

Eingriffe. Dies seinerseits wird bedingt durch die häufige und intensive Fragmentierung von Phrasen, Texten und *estribillos* und ein neuartiges Verhalten des Basses. Dieser kann zwar implizit ein festes *Pattern* spielen, das etwa vom bekannten *tresillo* abgeleitet sein kann, er hört jedoch auf, lediglich einen festen *tumbao* zu spielen, sondern setzt stattdessen häufig kurze Phrasen als freie Gegenakzente zu den anderen Instrumenten der Gruppe.

So lassen sich die grundlegenden Elemente der aktuellen *timba cubana* definieren, einer spannungsgeladenen, gelegentlich auch aggressiven oder harten Musik, die darüber hinaus die Betonung auf den individuellen körperlichen Ausdruck legt. Das paarweise Tanzen tritt zurück zugunsten freier Figuren, was trotz starker Veränderungen im Laufe seiner Entwicklung nicht zur Form des Rundtanzes des Casinos gehörte. Es gibt einen unbestreitbaren Grad der „*rumba*-isierung“ in den Liedern der *timba*, prononcierter und dichter als die *rumba*-Elemente, die seit den zwanziger Jahren in die verschiedenen *son*-Formen integriert wurden, inklusive die Art des Tanzens. Dies mindert jedoch nicht die Bedeutung der wiederholten, knapp und gegeneinander gestellten Arten, die aus dem Entwicklungsfluss der *sones* stammen und die mit ihren Gegenstücken, darunter die *rumba*-Formen, verbunden werden. Wie sich aus dem beschriebenen ergibt, repräsentiert die *timba* eine Überschreitung – bis hin zur Subversion – der musikalischen, tänzerischen und kommunikativen Werte des Tänzers, des teilnehmenden Publikums oder der Hörer, weshalb ihre Akzeptanz noch mehr Zeit benötigte. Innerhalb dieser Tendenz gibt es verschiedene Strömungen, z.B. die eher aggressive und harte Richtung, vertreten etwa von der Gruppe „La Charanga Habanera“, von „Bamboleo“ oder „Azúcar Negra“. Daneben gibt es eine ebenfalls kraftvolle Richtung, die aber näher zur *rumba* und zum *son* sowie zur *balada* steht, wie sie „Paulito F.G. y su Elite“ spielen. Zu dieser Richtung zählt auch Issac Delgado und seine Gruppe, der heute einer der bedeutendsten Sänger und Gruppenleiter im Bereich der Verbindung von *salsa*, *trova*-Lyrik und *timba*-Elementen in Kuba ist. Unterstützt wurde er zunächst von dem Arrangeur und Schlagzeuger Giraldo Piloto, nachdem dieser die Gruppe verließ von Joaquín Betancourt. Piloto gründete später seine eigene Gruppe, „Klimax“, die viel mit einer *timba* experimentiert, die mehr zum Jazz tendiert, aber in einem anderen Stil als die Musik von „Irakere“ oder „NG La Banda“.

Eckpfeiler der Tanzmusik bestehen selbstverständlich weiter, wie etwa "Los Van Van", die sich im Grenzbereich von *timba*-Elementen und dem Erbe der *son*-Formen, *montunos* und des *songo* bewegen. Dies tun sie mit viel Kraft und starker Wirkung, wie auf ihrem letzten Album, das ihnen im Jahr 2000 den lange verdienten Grammy für das beste *salsa*-Album einbrachte. Auch in der *timba*-Variante, die Reggae-Elemente einbezieht und die vor allem von "Carlos Manuel y su Clan" gespielt wird, finden sich zahlreiche Eigenschaften, ebenso in der Grazie, Sinnlichkeit und dem Scharfsinn der Musik der rein weiblichen Gruppe "Azúcar". Gleichfalls sieht man eine musikalische Wiederbelebung der Frau bei *timba*-/*son*-/*trova*-Sängerinnen wie Jaila, Osdalgia und Maité, in der *trova-bolero*-inspirierten Musik von Raquel Sosayas oder Raquel Hernández, oder auch in der Schönheit und ausdrucksstarken interpretatorischen Reife, die die heute schon beinahe als Veteranin zu bezeichnende Beatriz Márquez auszeichnet. Diese widmet sich einem vielfältigen Bereich von *canciones* und *boleros*. Großes gesangliches Können und große Vielseitigkeit finden sich bei Anabel López, und geradezu "anthologisch" ist die Vielfalt in den Stücken – *trova*-Liedern, *sones* und anderen Gattungen – von Omara Portuondo und Elena Burke zu nennen. Damit seien nur einige wenige der wichtigsten Musikerinnen von heute zu nennen, die seit langem an diesen Entwicklungen teilhaben.

10. Einflüsse von Rock und Rap

Ein weiteres Phänomen von großem Interesse wird im Laufe der neunziger Jahre die Assimilation und die Neuerschaffung von Rock, Reggae und Rap auf der Suche nach alternativen Wegen mit einem eigenen Markenzeichen sein. "Torrens y su Grupo" zum Beispiel spielen eine Mischung von Blues, Pop-Rock und *son*-Einflüssen. Aufgrund von Vorurteilen auf Seiten der zuständigen Funktionäre bleiben die Versuche im Bereich von Reggae und Rap jedoch meist unter ihren Verbreitungsmöglichkeiten, trotz der großen Beliebtheit bei weiten Teilen der Jugend. Nach einer Phase der künstlerischen Neubestimmung hat v.a. der Rap immer mehr Anerkennung gefunden, insbesondere durch die Gruppen "S.B.S". und seit einigen Jahren die "Orishas", die, obwohl sie längere Zeit im Ausland (u.a. in Frankreich) lebten, den kubanischen Kontext wieder aufgegriffen haben. Es

zeigt sich eine höchst interessante Arbeit, die unter anderem einen Sprach-*Slang* hervorbringt, in dem sich Rap-Elemente und *son*-Einflüsse verbinden, halb melodische Themen des Rap mit traditionellen kubanischen Elementen, z.B. Zitate der “Orquesta Aragón”, rituelle Musik, *rumba*-Elemente, Lieder von Compay Segundo. Darüber hinaus finden sich interessante Texte, die im Austausch mit der Musik eine Art ritueller, *son*-hafter Rap-Lyrik bieten, in den *Codes* der Prozesse des bereits beschriebenen kubanischen Kontexts.

Es ist augenfällig, dass sich, wenn ich auf wichtige Ereignisse des Flusses von Prozessen von *son*-Formen hinweise, die in Kuba mit Rock und Rap vermischt werden, dies nicht notwendigerweise auf ein bestimmtes *Pattern* oder eine typische Bass-Figur bezieht, die übernommen und neu verwendet wird. Vielmehr handelt es sich bald um Spuren eines bestimmten Tonfalls, bald um die feine Marke einer Art musikalischer Gestik, oder die subtile Gegeneinanderstellung bestimmter kurzer Formeln, oder auch die Art des Widerspiegelns von Unruhezeiten in den Liedtexten.

Übersetzung: Patrick Frölicher

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (2000): *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950*. Havanna.
- Escalante Beatón, Anibal ([1946] 1978): *Calixto García, su campaña en el 95*. Havanna.
- Galan, Natalio (1983): *Cuba y sus sones*. Valencia.
- Gadles, Salomon (1988): *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Havanna.
- Ibarra, Jorge (1981): *Nación y cultura nacional*. Havanna.
- Moore, Robin (1997): *Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana 1920-1940*. Pittsburgh.
- Nketia, Joseph H. Kwabena (1979): *Die Musik Afrikas*. Wilhelmshaven.
- Orozco, Danilo (1987): *Der son: Musikprozesse und Kategorie als Komponenten nationaler Identität Kubas (Quellen, Strukturen, Bedeutungen)*. Diss., Berlin.
- (i.E.): *Son y no-son: trama global desde la música cubana*. Madrid.
- Pino-Santos, Oscar (1964): *Historia de Cuba*. Havanna.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge: the impact of latin american music on the USA*. New York.

Weitere Quellen

Privates Archiv von Andrés Cué (Historiker).

Archivo Provincial de Santiago de Cuba (Provinzarchiv Santiago de Cuba).

Notizen und Protokolle der Feldforschung mit Familien mit über hundertjähriger Musiktradition aus den Jahren 1980-1985.

Ton- und Videoaufzeichnungen von Feldforschungen mit Musikerfamilien und Einzelmusikern.

Schallplattenarchiv der Radiosender *Radio Progreso*, *Radio Ciudad de La Habana*, *Radiocentro* sowie dem *Museo de la Música*.

Von Danilo Orozco angefertigte Noten-Transkriptionen verschiedener kubanischer Genres und Stile aus verschiedenen Epochen (etwa 800 Lieder von insgesamt 5.000 aufgezeichneten transkribiert).